



A memória como matéria prima

The memory as a raw material

Carolina Cerqueira Lôbo

Doutoranda em Comunicação e Semiótica - PUC-SP

carolinalobo10@yahoo.com.br

Resumo

Este artigo propõe uma análise sobre os processos de criação do artista plástico e arquiteto baiano Juraci Dórea, que se dedica às artes desde a década de 60, tendo como objeto de estudo um dos seus trabalhos, o multifacetado *Projeto Terra* (pinturas e esculturas, produzidas e fixadas em pleno sertão; depois fotos, livros, documentários e vídeos passaram a integrar o projeto). Como, ao longo dos anos, o artista reinventou o projeto – passando a publicar documentos de processo – buscaremos identificar nestes rastros, marcas da memória atuando como matéria prima do seu processo de criação. Sendo assim, nossa opção metodológica adotada se configura num estudo de caso, a partir da perspectiva da crítica de processo de base semiótica, que discute a criação como rede em construção.

Palavras-chave: redes da criação; crítica de processo; memória; Juraci Dórea.

Summary

*This article suggests an analysis of the creation processes by the Bahian artist and architect Juraci Dorea who has been dedicating himself to the arts since the 60ies. The study has as object one of his works, the multi faced *Projeto Terra* (paintings and sculptures produced and fixed in the hinterland and then followed by photos, books, documentaries and videos). As along the years the artist reinvented the project – publishing documents of the process – we will seek to identify in these traces, signs of the memory that acts as raw material for his creation process. For this reason, the methodological approach that was adopted is set on a case study from the perspective of the critique of a semiotic base process that discusses creation as a construction network.*

Key Words: *creation networks, process critique, memory, Juraci Dorea,*

Apresentação

Este artigo se baseia nos estudos da Crítica Genética, que tem como alvo compreender como é criada uma obra. Para isso, utiliza-se da análise dos documentos de processos – como são chamados os registros deixados pelos artistas. Nestes, o crítico genético procura por procedimentos que ajudaram a construir tal obra de arte. Rascunhos, anotações, materiais aparentemente deixadas de lado, fotografias, recortes de jornais – tudo isso pode ser considerado documento de processo. Observa-se todo o registro para se ter uma pista de como as ideias do criador foram evoluindo e se transformando até culminar na obra em questão.

Porém, independente do tipo de obra ou de registro, uma questão geral, no que se refere ao percurso da criação, é o pensamento em processo, a cadeia de ideias que vão aparecendo e se interligando: de fatos que surgem ao acaso e viram pedaços de obra; insatisfações que se resolvem em outra parte da obra; restrições de toda ordem que estimulam a busca de soluções; a escolha da matéria-prima que mais traduz a necessidade do autor. Enfim, são muitos os caminhos que podemos percorrer para refazer a trilha da criação. Tudo isso nos leva a crer que o processo de construção da obra de arte é um percurso humano – desmitificando, assim, o mito da criação.

Com base nesses estudos, passamos a encarar o processo de construção da obra como resultado de um trabalho complexo que incluem pesquisas, planos, desistências, erros... ou seja, a obra é um processo progressivo que definitivamente não “nasce pronta”. Ao nos depararmos com o percurso criador, “as camadas superpostas de uma mente em criação vão sendo lentamente reveladas e surpreendentemente compreendidas” (SALLES, 2008). Isto não significa que temos a ilusão de ter acesso a todo o processo criador e sim a alguns de seus índices.

Projeto Terra

No início da década de 80, o artista plástico baiano Juraci Dórea foi um dos vencedores, com o *Projeto Terra*, do concurso instituído pela Fundação Cultural do Estado da Bahia. As esculturas que compuseram inicialmente o *Terra* foram produzidas essencialmente com madeira e couro. O principal motivo da escolha do material por parte do artista foi, segundo ele, a facilidade com que seria identificado pelas pessoas da região – o público desta exposição, pois “elas não seriam mostradas em museus ou galerias de arte, mas no próprio espaço do sertão” (DÓREA, 2003). Dórea explica que buscou desta forma estabelecer um diálogo entre a arte (materializada pelas pinturas e esculturas) e a população local, que provavelmente não teria informações sobre arte, como nós, da cidade, a compreendemos.

Por serem abstratas, as obras causavam as mais variadas reações: “Pensava que era um bicho grande”, disse um menino de 12 anos, ao se deparar com uma das esculturas (DÓREA, 1987). Mas não foi só a atenção das crianças e passantes que o *Projeto Terra* conseguiu captar. Chamou também a dos críticos, justamente, porque mudava o circuito tradicional da obra de arte, tirava-a dos locais previstos e previsíveis.

A idéia era retirar a obra de arte do circuito urbano, ou seja, dos museus e das galerias de arte, e colocá-la ao alcance de um novo público, o homem do campo, que na maioria das vezes não havia frequentado escolas e que dificilmente teria a oportunidade de conhecer as manifestações da arte atual. Isso invertia, de certa maneira, o mecanismo tradicional de circulação da obra de arte, delineando novas possibilidades para um itinerário que sempre se limitou às grandes cidades. (DÓREA, 2003).

A inovação rendeu ao artista muitos prêmios, e o Projeto Terra, nascido em pleno sertão, ganhou o mundo, sendo exposto em várias cidades e países. Por se tratar de uma arte efêmera e ter sido concebida para viver em lugares inusitados, o Terra viajou através dos seus desdobramentos e documentação: fotografias, vídeos e livros.

Os documentos que registram o processo de criação do Projeto Terra nos dão a possibilidade de compreender o trabalho criativo do artista, bem como sua relação com o meio, a partir da perspectiva da identidade cultural e do ponto de vista da comunicação, uma vez que comunicar-se com o público parece ser um dos fatores impulsionadores de sua criação. Percebe-se, então, que esse processo criativo pode ser abordado por diferentes vertentes, já que o Terra é uma obra que permite múltiplas possibilidades de leitura, construindo, assim, uma conexão entre a arte e a comunicação, “uma indissociação que veio crescendo através dos últimos séculos para atingir um ponto culminante na contemporaneidade” (SANTAELLA, 2005). Por se tratar de uma obra de arte que é construída e reconstruída, o Projeto Terra evoca inúmeras possibilidades de análises, cumprindo, assim, seu papel sócio-comunicativo, como toda arte que vise a partilhar ideias e ideologias.

A documentação do artista nos leva, então, a diferentes questões que envolvem processo de criação: documentos referentes ao percurso de construção do Projeto Terra e os registros destas obras mostradas ao público, que, por sua vez, ganham espaços expositivos ao longo do projeto, o que nos faz compreender o Terra como uma obra em rede, em constante processo, pois é permanentemente transformada – ao longo do tempo e exposto em diferentes suportes. Parte daí nossa opção pela abordagem da Crítica de Processo, com base semiótica, que discute o processo de criação como uma rede de construção, e como define Cecília Salles, consiste numa “investigação que vê a obra de arte a partir da sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento” (2004). Desta forma, na dissertação de Mestrado intitulada ‘Comunicação e Memória nas Redes da Criação de Juraci Dórea’, analisamos o processo de criação do artista plástico Juraci Dórea, a partir dos registros do Projeto Terra. No presente trabalho, nosso foco é a questão da memória.

Memória

O trabalho artístico de Juraci Dórea é perpassado por diferentes formas de *registro*, com o objetivo, dentre outros, de preservar ou mobilizar memórias em planos diversos: pessoal e coletivo, histórico e estético, cultural e artístico. Por um lado, observamos a preservação de valores, objetos e particularidades do universo sertanejo e, por outro, do seu próprio fazer – projetos, instalações, recepção, repercussões, deslocamentos. Foi justamente por conta desse intenso processo de documentação que o *Projeto Terra* teve seu alargamento.

Aqui, nos interessa, sobretudo, a questão da(s) memória(s) através do arquivamento, uma vez que Juraci Dórea não registra e armazena apenas a memória do *Projeto Terra*. Basta entrar no seu ateliê que logo nos deparamos com pastas etiquetadas que guardam histórias, documentos, fotos, livros – de sua vida, obra, amigos, sua cidade, lugares e objetos diversos. Percebemos claramente que o registrar é para ele uma necessidade do seu ser e uma dimensão intrínseca ao seu fazer. Desta forma, buscaremos compreender como a questão da memória atua no processo de criação de Juraci Dórea analisando como ele transforma a sua percepção/memória em obra de arte, já que como explica Cecília Salles “lembrar não é reviver mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória é ação” (2004) e a memória de Juraci Dórea se movimenta através da sua obra. Considerando ainda que “a fonte da criatividade artística, assim como de qualquer experiência criativa, é o próprio viver” (OSTROWER, 1990), buscaremos compreender como a memória para o artista é ativadora da sua sensibilidade e, ao mesmo tempo, matéria-prima.

Ao observar como a questão da memória aparece na vida e na obra de Juraci Dórea, conseguimos identificar, pelo menos, três camadas distintas que se interligam. São elas: a memória da obra, a memória do artista e a memória da cidade. Analisaremos como estas camadas ganham materialidade na sua obra.

Da obra

Em 1965, Juraci Dórea pintou “O Vaqueiro”. A imagem do quadro compõe o álbum fotográfico que retrata diferentes fases de seu trabalho. Porém, algumas fotos não são das pinturas. Elas são do processo. Um ano antes, Juraci foi fotografado junto a um vaqueiro e numa composição de imagens feitas pelo artista a foto aparece ao lado de outro vaqueiro. Isto muda o status do álbum – **de linha do tempo para uma crônica da criação**. O artista expõe muito do seu processo: o que ele olhou, onde esteve, o que fez para chegar até ali. As fotos desta fase ocupam o mesmo ambiente e têm as legendas tal qual as imagens das obras. Numa página e noutra encontramos pistas do seu percurso criador. E mais, elas nos mostram uma preocupação em registrar o caminho – ele poderia ter trilhado e simplesmente não ter documentado ou ainda, reunido apenas fragmentos de um processo para distingui-lo da obra tida como acabada.

Chamo a atenção ainda para seu cuidado com o registro das obras e armazenamento. Ao reunir coleções de quadros para serem fotografadas por um profissional, diz: “Todos os quadros já estão prontos. (...) Hoje vou levá-los para o estúdio de Elídio para fotografá-los” (*Diário*, 29.01.1985); ter um gaveteiro especial para armazenar apenas cartazes, catalogar quadros e exposições, legendar e arquivar fotos são apenas alguns dos hábitos de Juraci Dórea, com relação à sua obra.

No que se refere ao *Projeto Terra*, especificamente, o *registro* se qualifica tanto que acabou sendo transformado em parte integrante da obra e exposto publicamente. Ouçamos o artista sobre os modos e a recorrência da necessidade de anotar, fotografar, filmar, gravar os acontecimentos relativos ao projeto, entres os anos de 1984 e 1988 (primeiros tempos do *Terra*):

Não fiz as anotações como gostaria. (p. 8)

Faço fotos de várias posições. Ana grava o que pode. (p. 11)

Revelo o filme da Lagoa das Bestas. Compro papel fotográfico e material para revelação. (p. 12)

Comprei um pequeno gravador, que já foi útil no trabalho da Lagoa das Bestas, adquiri material fotográfico, fitas, etc. (p. 12)

Vou agora fazer umas fotos e rodar um super-8, para registrar o acontecimento. (p. 15)

Tenho que retornar mais tarde para fotografar o trabalho. (p. 15)

Faço algumas cópias do filme do Raso. Algumas fotos estão boas. (p. 16)

Faço algumas fotos e filmo um super-8. (p. 20)

Rodo um super-8 e faço também uns slides para registrar o evento. (p. 34)

O trabalho está pronto. Faço a documentação fotográfica. (...) Após todo o trabalho de documentação – Dimas fez também um VT. (p. 61)

É tão clara a necessidade de registrar, que o artista se vale de diferentes suportes (filme, foto, texto, áudio) e tem a ânsia de guardar não somente o processo, mas a obra, a tessitura e até a recepção dos trabalhos. Ele parece querer lembrar de cada etapa, guardar cada detalhe, sendo assim identifica-se o papel da memória como essencial na arte de Juraci Dórea porque

a memória da obra (cujos índices são materializados nos documentos de processos) não pode ser vista de modo desvinculado da memória que faz o artista “ser aquilo que ele lembra”. Ao falarmos de percepção e memória, de um modo geral, e de filtros, seleções, recorrências, de modo mais específico, estamos desenhando parte de nosso diagrama do espaço da subjetividade na construção das obras de arte. (SALLES, 2006).

Podemos considerar que este espaço subjetivo da obra de Dórea Juraci é construído a partir de memória, histórias, passado e da angústia que busca uma preservação. Assim, o é no que se refere à sua cidade e também à sua obra. Vejamos como ele se alegra quando o seu trabalho é preservado, ao passo que se entristece e escreve quase em tom de revolta quando o oposto acontece:

A idéia era fotografar o painel da casa de Edwirges, para uns cartões portais que pretendo fazer. Na verdade eu não tinha a menor idéia do estado de conservação do painel, quatro anos depois: ele foi pintado em 1984. Mas para minha surpresa ele estava muito bem conservado, apenas uma barra amarela na parte inferior, provocada pelo tempo. Como Edwirges tem passado mais tempo em Monte Santo do que aqui, nasceu um matinho verde em volta da casa. Mas é surpreendente que não tenham danificado o trabalho, é gratificante. Lembro, por exemplo, que os painéis feitos em Feira, ano passado, pelo projeto Chocalho de Cabra, já estão bastante estragados. Não completaram ainda um ano. Aqui, apenas a chuva provocou uma mancha cor de terra na base do mural, visto que o beiral é estreito. (*Diário*, 25.07.1987, p. 51).

Mancha de chuva e mato não incomoda o artista. Ao contrário, integrar as pinturas e esculturas à natureza é a base do *Terra*. Não é a destruição natural, intrínseca à efemeridade da obra – metaforicamente à da vida –, mas a destruição humana que o aborrece. Vejamos a sensação de completude que o invade quando se dá conta de que uma de suas obras, segundo ele, completou o seu ciclo:

Vi também a Escultura da Tapera. Ela havia tombado quase que completamente. É possível que tenha sido a chuva de ontem, ou mesmo o gado. Amanhã pretendo fazer algumas fotos. A escultura parece que completou o seu ciclo. Acho que a decomposição será agora mais acelerada: quase todas as peças estão no chão e o capim cresce em torno. O tempo com as suas garras constrói as derradeiras faces (fases/visões) da obra. A obra se completa. E tudo começou em 1982, 25 de julho. (*Diário*, 16.04.1988, p. 60).

Agora, ouçamos sua preocupação quando o trabalho está sujeito a perigo de destruição por parte das pessoas. Na ocasião da ida do artista a Canudos, estando a escolher o lugar onde será feito uma escultura, conversa com Manuel Trevesa, o “dono da vendola e também criador de um pequeno museu que existe no local (...). Ele sugere que seja perto do povoado, pois assim se evitaria que algum “desocupado mexesse”. (*Diário*, 12.10.1984, p. 21-22). Por ser o criador de um museu, Manuel tem a mesma preocupação de Juraci. Já a escultura do Campo do Gado, local onde o comércio prevalece acima de qualquer questão, a escultura não teve tempo de interagir com o ambiente. Muito pelo contrário: “Passo no Campo do Gado. Desaparecem os últimos vestígios do trabalho. Nenhuma peça, nenhum sinal. Levaram até as peças de madeira. (*Diário*, 05.11.84, p.27) Neste dia, esse é único comentário. Foi apenas o arremate de uma lenta destruição. A cada visita de Juraci ao Campo do Gado, ele percebe a retirada das peças. E, num desses dias, analisa:

Chego à conclusão que esse tipo de trabalho tem que ser desmontável mesmo, em alguns lugares. O que deve ser levado em conta é o próprio acontecimento, o fazer, o registro do momento. Algo assim como um Hapening. Os trabalhos permanentes exigem um mínimo de segurança. Esse é um critério que deve ser levado em conta nas próximas propostas. (*Diário*, 01.10.1984, p.21).

Levantar a possibilidade de montar e desmontar uma escultura consiste num traço marcante de efemeridade que faz parte da obra de Juraci, conforme ele mesmo explicita em seu diário – uma atitude aparentemente dicotômica, já que sua preocupação com a preservação é constante, como se ele não aceitasse nenhuma perda do passado, de lembranças da cidade natal, de traços de sua obra; como se não admitisse nenhum tipo de fim. Talvez fosse um homem resistente à mudança. Mas será? Se ele mesmo afirma em seu diário que transita entre mídias e suportes: da fotografia analógica para a digital? Do super-8 para o VT e posteriormente para o DVD? Do diário datilografado para o digitado? O que pode gerar alguma confusão, porque “o ato criador mostra-se como uma profunda investigação da verdade do artista” (SALLES, 2004). E que verdade era esta? Criar obras efêmeras e registros para eternizá-las? Até aí, estava aparentemente claro uma dicotomia. Porém, Cecília Salles explica que

a verdade da arte, com realidade e linhas de força próprias, liberta-se das leis externas por meio de uma ação transformadora, sem abandonar a realidade que a alimenta. Esse processo de construção de verdades, no entanto, revela-se como um percurso de criação de um documento sensível da realidade transformada. (2004).

É justamente neste ponto que Juraci Dórea consegue conciliar a realidade com a arte; o mundo e sua visão; através desse jogo temporal o artista se mostra: não tenciona brigar com o tempo ou a natureza, mesmo que o efêmero fosse eterno; ao contrário, aceita e admite a ação do tempo sobre suas esculturas. Apenas as registra. A Crítica Genética, por sua vez, é “um estudo que se depara com um labirinto no tempo, onde tudo é possível: paradoxos e coerências convivem ao longo do processo criativo (SALLES, 2008), sendo assim, o registrar de Juraci pode ser entendido

como um congelamento e suspensão no tempo-espaço, numa tentativa de driblar o fim. Portanto, longe de ser dicotômico e sim complexo, o artista busca uma reconfiguração da realidade através das suas memórias, resultando numa obra efêmera por natureza e eternizada por vontade.

Do artista

Ao escrever o diário do *Projeto Terra*, Juraci Dórea ultrapassa a tessitura da obra ou as questões da arte e comenta lembranças, fala da saudade, busca o próprio passado, repete cenas que lhe remetem a momentos vividos, relata o crescimento do filho, traz para as páginas a dificuldade do dia a dia; procura por si mesmo, no sentido filosófico da existência. Às vezes se encontra, ou não. Mas o *Terra* é sempre um caminho.

Em conversa sobre uma das esculturas, em 1984, Juraci Dórea estava a acertar detalhes burocráticos para a feitura da obra do Campo do Gado. Para isto, era necessário algumas autorizações da Prefeitura. Lá, ele encontra um parente:

O secretário é Dorivaldo Dórea, que eu já sabia ser meu parente, mas não tínhamos assim grandes aproximações, por circunstância da própria vida. Eu não sabia nem ao certo o nosso grau de parentesco (...) Acertado os aspectos burocráticos começamos a conversar sobre as coisas da feira antiga e foi aí que esse negócio de família surgiu. Fiquei sabendo que seu avô (Antônio Dórea, se não me engano) era irmão de Serapião Dórea, meu avô por parte de mãe. Os dois, segundo Dorivaldo, vieram há muitos e muitos anos, de Lagarto, Sergipe, para a Bahia, mais precisamente para Tucano. Lá montaram um curtume e vinham sempre num jegue vender os couros aqui em Feira. Não sei exatamente a participação de meu avô nesta história dos couros e dos curtumes. Mas fiquei intrigado com a história. Eu nunca imaginava descobrir esse lado de minha família, essa passagem por Tucano, os curtumes, esse envolvimento com o couro. O fato é que essa região me atrai muito. Outro dia visitei uns curtumes lá para o lado de Tucano, uma coisa incrível, bonita, bruta – os tanques escavados na pedra, as pessoas trabalhando ali, lembram a Idade Média. Me emocionou muito aquela visita, aquele mundo, pensei em fazer um estudo, em função do projeto *Terra* mesmo. E agora essa história de meu avô envolvido com couros e curtumes. Estaria aí a minha ligação com o couro, todos os meus trabalhos, minhas raízes, meu coração que sempre pende para esse lado do sertão? Aqui me sinto em casa, apesar de toda agressividade do meio ambiente, da rusticidade, da dureza da vida. Com o tempo vou verificar isso. (*Diário*, 20.09.1984, p.16-17).

O texto soa como uma empreitada de autoconhecimento e reconhecimento da própria obra, nele, Juraci Dórea busca possibilidades de respostas para os seus gostos, opções, preferências – que resultam na sua arte: o sertão com seu grande símbolo, o couro, como já vimos, são extremamente significativos para este trabalho artístico. Neste trecho vemos como Juraci se busca na memória e nas histórias memoriais.

Apenas alguns dias depois o artista lê uma matéria, se identifica com a questão da ancestralidade – presença marcante no seu trabalho – e comenta: “Vou construído a escultura. Aliás, por falar em construir, semana passada li no *Jornal do Brasil* uma matéria que fala de uma exposição que está sendo realizada no Museu de Nova Iorque, intitulada “Primitivismo na Arte do Século XX”, ou seja, uma exposição que tenta provar que os modernos ‘foram buscar inspiração em fontes mais ancestrais’” (*Diário*, 01.10.1984, p.18). Cecília Salles (2006) explica sobre o uso do jornal por escritores ou artistas visuais: “O trecho jornalístico, do qual o artista se apropria, recebe tratamento literário, plástico, cinematográfico etc., por meio de determinados recursos específicos do contexto das obras em construção, perdendo as funções que cumpria

e as relações que estabelecia na página do jornal” (p.85). Ao se apropriar da notícia, Juraci desloca o foco de informação que a mesma continha para integrá-la ao seu projeto poético, utilizando-a como sustentação teórica para o seu processo criador, uma vez que ele, como explica a reportagem, “busca inspirações em fontes mais ancestrais”. Sendo assim, percebemos que “gestos que se repetem deixam aflorar teorias sobre o ato criador” (SALLES, 2008), neste caso, o passado, as memórias e a ancestralidade são temas recorrentes no diário do artista e abordados de diferentes formas, estejam direto ou indiretamente ligados à obra, como no dia que, entre amigos, sentou à beira do fogo:

Brasileiro começou a acender um fogueiro. Dimas, Rubens e Tiago juntaram uns gravetos. Logo o fogo dava para alumiar nossos rostos. Fiz algumas fotos da escultura e depois fui também sentar em volta do fogo. É sempre algo misterioso, algo que está em nosso inconsciente, a atitude de sentarmos em volta do fogo. Aflora toda a nossa ancestralidade, nossos avós primitivos. (*Diário*, noite de 9 de agosto de 1987, p.53).

Outro tema constantemente abordado por Juraci Dórea são as lembranças da sua infância. Ele não as retrata em suas obras, mas elas permeiam o *Terra* todo o tempo e isto fica claro em seu diário. Encontramos muitas passagens em que a infância do artista é comentada, lembrada, e por vezes, exaltada – quase sempre com alguma melancolia. Numa das noites em que ele permanece na cidade onde havia feito uma escultura, observa os comportamentos atuais dos jovens e remete aos seus de outrora:

Moças e rapazes circulam, namoram, conversam e se divertem numa discoteca que fica na outra esquina, bem em frente ao hotel. A discoteca é um fenômeno que chegou a todas as cidades do sertão. Mas o principal é ver essa moçada ainda fiel a costumes que me fazem retornar à infância, aos tempos de uma Feira de Santana muito diferenciada da de hoje. (*Diário*, 12.10.1984, p.23).

Jerusa Ferreira (2004) diz que cada dia se convence mais “de que este patamar de memória aqui evocado, de primeira infância, de descoberta do mundo, se firma para sempre”. No caso de Juraci Dórea, seus escritos vêm comprovar esta afirmação, uma vez que ele está sempre retornando às lembranças de sua primeira infância, de modo a refazer caminhos e repetir ações que tais memórias evocam. Observamos ainda que o diário do “Juraci-artista” se mistura muitas vezes com o “Juraci-pai”, quando conta, relata, analisa, se diverte e comemora o crescimento do filho; retrata de forma atenciosa, por vezes poética, com um carinho de companheiro, a infância de Tiago e, claro, relembra a sua. Vejamos algumas passagens.

Tiago viu pela primeira vez um avião de perto. (*Diário*, 23.02.1988, p.56). [quando eles foram ao aeroporto buscar Lélia, a curadora da Bienal de Veneza responsável por levar o trabalho de Juraci].

Tiago não tem coragem de montar sozinho (...) também montar em pelo não é fácil não. Coisa de menino mesmo. Lembro da minha infância, já fiz tanto isso lá na roça. (*Diário*, 24.09.1989, p.80).

Às vezes, ele se diverte muito, corre, brinca, inventa mil estripulias, mas sobretudo aprende a conviver com a natureza, incluindo aí belezas e perigos. (*Diário*, 15.04.1990, p.81).

Vou aos poucos definindo a escultura. Esse é o primeiro trabalho que conto com ajuda total de Tiago, o primeiro trabalho que fizemos juntos. (*Diário*, 01.05.1990, p.83).

Logo na chegada uma visão bonita, poética. Enquanto eu retirava os materiais do carro, Tiago sentou-se no meio do pasto, ajustou o “walk man” aos ouvidos e alheio a tudo ficou um tempão a contemplar

o Jacuípe. Vestido de branco, em contraste com a vegetação seca e o chão queimado criou uma imagem extremamente bela. O que mais me chamou a atenção é que normalmente quando chegamos em algum lugar ele já desce do carro procurando com que brincar. E agora, inclusive esquecendo os dois meninos que nos acompanhavam, ele, em posição de ioga, de costas para o mundo, ouve sozinho sua música e contempla as águas barrentas do velho Jacuípe. (*Diário*, 20.05.1990, p.86).

Outra face que não fica de fora do diário é “o homem”. Vemos os problemas existenciais e os do dia a dia, enfim, os acontecimentos pessoais. Mas é importante ressaltar que o diário é do *Projeto Terra* e seu entorno, e não um caderno íntimo. Os fatos pessoais não são relatados em sua totalidade, apenas suas consequências, no que diz respeito ao projeto: “Na semana até que serenei mais, e acho até que isso me deu um ânimo pra tirar o domingo, esquecer os problemas e fazer um pouco do que realmente gosto” (*Diário*, 01.12.1991, p.1988) ou ainda: “Ano passado consegui fazer apenas um trabalho do *Projeto Terra*. Também não foi lá um ano muito fácil e tantos foram os problemas que não me recordo de ter vivido período pior. Tento colocar a vida em ordem lentamente, penosamente, é claro” (*Diário*, 04.04.1993, p.94). Como vemos, “não se pode, negar que haja afinidades secretas entre as realidades externa e interna à obra (SALLES, 2004), pois o ato criador está diretamente ligado à realidade que lhe circunda. Passemos a outra perspectiva da realidade de Juraci: a cidade.

Memória como matéria-prima

O *Projeto Terra*, maior e mais complexa obra do artista plástico Juraci Dórea, vem fundindo dicotomias, contraposições, espaços, tecnologias e tempos. Passado e presente se confundem quando o artista reconfigura suas lembranças dando-lhes vida por meio da obra de arte. Ele faz das memórias sua principal matéria-prima. Afinal, o “artista é um captador de detritos da experiência, de retalhos de realidade” (SALLES, 2004). São estes “detritos” de um tempo que já se foi que Juraci escolhe recolher, colar e re-significando-os nos entrega em forma de pinturas e esculturas. Vejamos como as lembranças são fundamentais para muitas das tomadas de decisão do artista:

O trabalho atual ficou mesmo num lugar da Tapera denominado Sítio. Lembro que quando eu era criança aqui havia uma pequena casa, próxima de umas jaqueiras. A maior delas, era maior mesmo, nunca vi jaqueira igual. O seu tronco se abre de tal forma que daria uma casa na parte de cima. Ainda agora, que ela lascou uma banda, parece imensa. A casa não existe mais. Por muito tempo ainda recordo de uma parede que ficou no tempo, até desaparecer completamente. Pois bem, decidi fazer o trabalho nas proximidades da jaqueira. (...) No meio do pasto, perto de um mandacaru e de uma cerca. (*Diário*, 09.08.1987, p.52).

Dois lugares me atraem: Orobó e Mané Acari. O silêncio do anoitecer. De lá avisto Feira iluminada, uma imagem de minha infância. Meu pai dizia que da Fazenda a gente avistava Feira, à noite. Naquela época, eu me lembro de umas luzesinhas, umas poucas, esparsas. Agora aquela imensidão, aquele mundo, uma festa. (*Diário*, 13.05.1988, p.63).

O local escolhido para a escultura fica perto do porteira, já próximo ao rio de Jacuípe. Pra mim tem um significado afetivo. Quantas vezes em minha caminhada para o rio não parei aqui, nos tempos de minha infância, para descansar. O porteira era uma cancela que separava o pasto do fundo do Jericó do pasto do rio, ladeira íngreme e que nos roubava todo o restinho de energia, principalmente naquele sol quente de meio-dia. E tinha uma sombra gostosa, de árvores imensas que se alinhavam junto à cerca, vestígios da antiga mata. Eu curtia, quando por ali passava, o rangido dos altos galhos dos *tapicurus*, o desenho instigante de um pau-ferro que nos enche as vistas e até uma velha quixabeira

que ainda hoje está lá. Aliás, sempre a sombra melhor, embora agressiva. (*Diário*, 15.04.1990, p.81).

Não demorei em definir o local: próximo à velha aroeira da Tapera. Lembro dessa árvore desde o tempo de meu avô. No centro, ficava a casa-da-fazenda. À esquerda, o que havia restado da antiga senzala. À direita, as construções que serviam de apoio: casa de farinha, quarto de arreios, etc. Era na extremidade dessa última parte que ficava a aroeira.

Hoje já não existe nenhum vestígio dessas construções seculares. No local, meu pai construiu a atual casa-da-fazenda. Apenas a aroeira continuou lá, sobreviveu, como uns poucos pés de café, sob os cajueiros. Antigamente era costume plantar café aproveitando as árvores frutíferas. (...) Há também os ninhos de “querrequexéu” (verificar) curioso passarinho que constrói seus ninhos com espinhos de jurema. Tudo isso é puro retorno à minha infância. (*Diário*, 25.12.2000, p.107).

O local escolhido foi uma área perto de D. Olga, que meu pai costumava chamar de Canto da Cerca, pois lá se encontravam as cercas que separavam o pasto da Tapera: uma limitava o Corredor e a outra vinha o Sítio. (*Diário*, 14.12.2002, p.110).

Quem vê apenas a instalação da escultura, a foto, ou o vídeo não imagina os sentidos e significados que levaram o artista para este ou aquele lugar, mas, no diário, “enquanto memória, temos o registro em sua materialidade, a memória de tinta e papel. O registro regular, como se algo de fora insistisse em não querer se deixar perder” (PIRES FERREIRA, 2004. Ideia reforçada por Cecília Salles (2006), ao explicar uma das funções das anotações: “Um modo de fazer durar esse instante e driblar o esquecimento”. A vontade de Juraci parece ser não deixar que nada se perca:

Logo estávamos na Estrada do Feijão, estrada cheia de recordações. A entrada de Jaguará, distrito de Feira, por exemplo, que visitei várias vezes na época em que trabalhei na prefeitura. A fazenda Retiro, onde existia secular casarão, destruído pela ignorância e pela falta de sensibilidade de seus proprietários. O Bravo, onde está a fazenda que pertenceu ao ex-prefeito Newton Falcão, feirense acima de tudo e homem de muita visão e sensibilidade. (*Diário*, 16.01.1999, p.105).

Mais uma vez o artista se incomoda com o descuido das autoridades em relação aos lugares que contam história, e sempre que pode vai “preenchendo” as suas esculturas com narrativas e personagens. Ouçamos o que diz sobre a do Tune:

Acho que vou chamar este trabalho de Escultura de Tune. (Tune é o nome do lugar onde a obra foi construída, pois aqui ele morou, ele um preto velho – eu o conheci, bebia que nem um desgraçado – ele Tune, aqui teve sua casa e sua roça, bem pertinho). (*Diário*, 24.04.1988, p.62).

Com o passar do tempo, o *Terra* se apóia em mais um nível de memória. As lembranças da própria obra são trazidas para as esculturas posteriores, influenciando em decisões. Os trabalhos passam, então, a se cruzar e se interligar criando uma complexa rede temporal e artística. Novas esculturas nascem a partir dos suportes e das histórias das mais antigas: “Escolho um local próximo de onde, em 1982, fiz a primeira escultura. Ainda encontro (e fotografo depois) pedaços do velho couro encardido e meio coberto pelo capim” (*Diário*, 16.04.1998, p.102). “Os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo” (SALLES, 2008), sendo assim, encontramos mais do que recorrência de lembranças: no trabalho de Juraci Dórea há um *ir e vir* no tempo através das suas memórias. Captamos que os gestos criadores do artista têm, em sua maioria, base nas emoções despertadas por recordações. Para ilustrar, escolho a última escultura do *Projeto Terra* registrada no diário, a qual Juraci Dórea produz em terras que pertenceram à sua família. Lá, as lembranças afloram mais facilmente:

A imagem da fazenda é cada vez mais desoladora. A casa já não existe, faz tempo. Apenas uns torrões, pedaços de tijolos espalhados, adobes aflorando do chão, indicando a posição de antigas paredes, umas telhas num canto, esteios ainda fincados, como a que sustentar inexistente telhado. E o cansaço, o velame, o juá mirim tomando conta de tudo. Da antiga paisagem, restaram apenas a laranjeira-brava, que ficava na frente da casa, o velho curral, algumas árvores frutíferas plantadas por meu pai, no período em que morou aqui, a casa do vaqueiro Claudinho e o pau-de-ferro, no pasto ao lado. (...) O sistema construtivo desse curral ainda era o mesmo usado no tempo do meu avô, e utilizava apenas madeira. Vinha de uma época em que a madeira aqui era abundante, a mata ali pertinho. Meu pai conservou este curral do mesmo jeito, e lembro que nos dias em que ele reunia o gado para ferrar era uma festa. O curral cheio e o gado sendo reunido no malhador em frente à casa. Tudo isso acabou. (*Diário*, 02.10.2004, p.114).

Veja que ter o passado como ponto de partida é uma opção clara na arte de Juraci Dórea. “As escolhas, aparentemente não conscientes, têm marcas de uma especialização no olhar e ganham certa clareza de seus caminhos nas releituras” (SALLES, 2006). E neste olhar retroativo via obra, através do diário, identificamos a memória como força propulsora do *Projeto Terra*. Obviamente não se faz arte apenas com memória. Jerusa Pires Ferreira (2004) inclusive alerta que “será sempre incompleto um discurso sobre memória, do mesmo jeito que a memória abarca e despreza fatos e coisas e as faz renascer vivificadas e perenes”. O objetivo aqui foi ressaltar como as memórias que fazem sentido para Juraci Dórea dão suporte ao seu trabalho artístico.

Ao registrar, o artista nos dá pistas de como essas ligações acontecem ao deixar rastros no seu percurso de criação. Os seus rascunhos, esboços, diários e arquivos nos oferecem mais do que obras prontas, nos mostram **outra estética: a do processo**; onde já não se diferencia percurso de obra.

Assim, este artigo não é uma obra acabada, uma vez que não pretendeu desvendar o complexo e vasto mundo da criação e nem dar conta da trajetória do amplo *Projeto Terra*, cheio de labirintos, propostas e nuances, até porque não creio ser possível explicar a arte ou seu caminho. Este estudo é tão somente uma contribuição para pensarmos a obra de arte, a memória, os processos e as redes da criação a que estamos submersos no nosso cotidiano e, nem sempre, nos damos conta.

Referências:

DÓREA, Juraci. *Terra*. Salvador: Ed. Cordel, 1985.

_____. *Diário*. 1982 a 2007.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos da crítica genética*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

OLIVIERI-GODOT, Rita; PEREIRA, Rubens Alves (Orgs.). *Memória em movimento: o sertão na arte de Juraci Dórea*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2003.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PIRES FERREIRA, Jerusa. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Juraci Dórea – o sertão e o mundo*. In: OLIVIERI-GODOT, Rita; PEREIRA, Rubens Alves (Orgs.). *Memória em movimento: o sertão na arte de Juraci Dórea*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2003, p. 59-64.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 3 ed. São Paulo: FAPESB/Annablume, 2004.

_____. *Redes de criação. Construção da obra de arte*. São Paulo: FAPESB: Horizonte, 2006.

_____. *A Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação*. São Paulo: Educ, 2008.

_____. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. *Por que as artes e as comunicações estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

Como citar este artigo

LÔBO, Carolina Cerqueira. A Memória como Matéria Prima. *Tessituras & Criação*. No. 2 Dez 2011 [suporte eletrônico] Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/tessitura>>. Acesso em dia/mês/ano.